Domingo 10 de mayo de 1992

PRIMER PLANO

Suplemento de cultura de Página/12

Editor: Tomás Eloy Martínez

6

Letras de celuloide,

por Graciela Speranza y Sergio Wolf (Págs. 6 y 7)

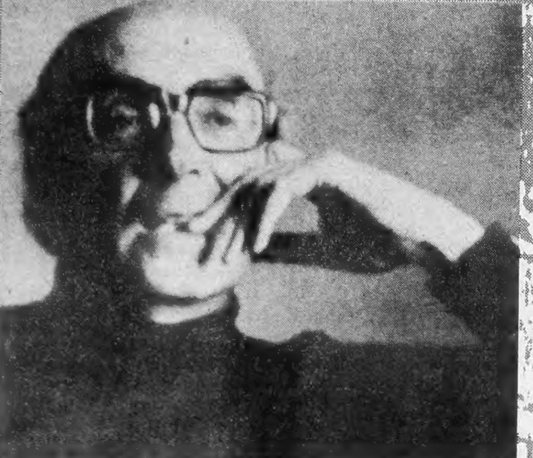
All This Jazz,

por Diego Fischerman (Pág. 8)

8

ENTREVISTA EXCLUSIVA A JOSE SARAMAGO

EL DESCUBRIDOR DE





"Lo que yo he resuelto es tan sólo abandonar la preocupación de ser comprendido y entregar esta tarea al lector", le confesó el escritor portugués José Saramago a Noé Jitrik en una conversación que **Primer Plano** presenta en las páginas 2 y 3 de este suplemento.

CONVERSACION CON

"La comprensión



En un famoso poema de 1926, "Lisbon Revisited", Fernando Pessoa escribió: "Otra vez vuelvo a verte, Lisboa y Tajo y todo,/ transeúnte inútil de ti y de mí". Nadie ha vuelto a describir esa "ciudad triste y alegre" con tanta belleza como el novelista José Saramago, uno de los grandes nombres de la nueva narrativa europea. A los casi 70 años —nació en 1922—, este maestro portugués es, sin embargo, un recién llegado a la literatura. Hace un par de meses, en La Habana, habló con el argentino Noé Jitrik.

Como Fernando Pessoa, como Virgilio Ferreira, el de José Saramago es uno de los grandes nombres de la literatura portuguesa de este siglo. Aunque su obra es célebre en Europa desde que, a los 55 años, publicó Manual de pintura y caligrafía, *no ha trascendido más allá de un escueto círculo de lectores exquisitos, miembros de lo que Cortázar solía llamar "a very exclusive club". Obra de madurez y plenitud, la de Saramago fue íntegramente traducida al español por Seix Barral apenas aparecía en portugués:* Alzado del suelo *(1980),* Memorial del convento *(1982),* La balsa de piedra *(1987) y* El año de la muerte de Ricardo Reis *(1984), que refiere el ficticio regreso a la capital portuguesa de uno de los heterónimos del poeta Pessoa. Pero la novela que consagró a Saramago es* Historia del cerco de Lisboa *(1989), en la que un corrector de pruebas modifica por curiosidad el texto de un libro, invirtiendo la realidad de un hecho histórico famoso. La magistral escritura de Saramago acrecienta en esa obra su habitual ritmo envolvente, moroso, que arrastra al lector como un aluvión irreparable.*

Hace un par de meses, Saramago fue invitado a La Habana como jurado del último premio Casa de las Américas. Allí mantuvo durante varias horas, a lo largo de dos días, una conversación sobre los problemas de la novela con el narrador y crítico argentino Noé Jitrik. Ese inmenso y valioso río de palabras ha sido reducido aquí a un fragmento periodístico, con autorización del autor.

NOE JITRIK

—*¿Cuál fue el primer libro que escribiste?*

—Cuando lo entregué al editor se titulaba *La viuda*. Yo tenía 25 años y, a esa edad, de viudas mucho no sabía. Pero bueno, era así. Al editor no le gustó el título. Mire, me dijo, *La viuda* no es un título comercial.

—*¿Era una novela?*

—Sí, era una novela, yo empecé por una novela. Entonces me propuso otro título, peor que el primero: *Tierra del pecado*, que parece de telenovela. Era en 1947. Si a los 23 o 24 años yo no sabía mucho de viudas, de pecados tampoco. Esa novela no tiene ninguna importancia y no la he incluido en mi bibliografía pero la verdad es que todo empezó ahí. Pero después me quedé veinte años sin publicar nada. Escribí alguna cosa pero tampoco... Esto no es verdad, después de aquélla escribí otra que no se publicó, ni siquiera lo intenté y bueno...

—*¿Por qué? ¿Por autocrítica?*

—Si quieres llamarlo autocrítica, sí, yo lo miraba y decía: esto no progresa, qué estoy haciendo. Tampoco podía decir: esto significa que no tengo la experiencia necesaria para lanzarme en una cosa como ésta y voy a vivir para adquirir experiencia; tampoco es esto. Renuncié. De alguna manera se puede decir que renuncié.

—*¿Y qué hiciste en esos veinte años?*

—Viví mi vida, me casé, todo lo que uno hace... Leí muchísimo, trabajé, estuve en la Seguridad Social y después como funcionario de una editora. Más tarde he sido gerente de producción y director literario durante doce años...

—*¿Y mecánico cuándo?*

—Eso ocurrió entre los 17 y los 21, eso fue mi primer oficio...

—*¿También por intuición?*

—No, no ha sido por intuición; yo hice cuatro años de primaria y me fui a algo que llamábamos el Liceo, de enseñanza secundaria; a los dos años, por problemas económicos —la familia no era rica—, me fui a una escuela industrial, de enseñanza profesional, de artes y oficios, y allí el curso que elegí, porque tenía que elegir algo, fue de mecánico de motores. Y cuando eso terminó me fui a la vida, tenía 17 años, y durante cuatro trabajé en un taller como mecánico, en coches y cosas así. Después he sido, durante poco tiempo, dibujante técnico; luego entré en la burocracia, estuve en el Hospital General de Lisboa, luego en la Seguridad Social. Al fin entré en la editorial. Hice traducciones y periodismo.

—*¿Te sentías como alguien de Lisboa?*

—Sí, mis padres fueron a Lisboa cuando yo era un niño muy chico, de modo que pertenezco a ese lugar.

LUGARES DE PERTENENCIA. —*Me pregunto si las digresiones de tu sistema de escritura, ese ir de un lugar a otro sin saber exactamente por dónde, no responde a una experiencia fundamental que podríamos llamar "campesina": el campo como lugar en el que los caminos no preexisten sino que se van trazando a medida que se quiere llegar a alguna parte.*

—Mira, puede que sí. Y digo puede que sí pero la verdad es que yo no sería el escritor que soy, o como soy, y tampoco sería el hombre que soy, sin el campo. Yo no puedo imaginarme fuera de una relación muy íntima, muy profunda con el campo, en este caso recurriendo a la memoria, pero también en una relación directa con el paisaje y todo lo que está por ahí. Es muy interesante algo que me ocurrió ahora, que no tiene tanto que ver con la memoria sino con el sentimiento de la continuidad. Con frecuencia miro una montaña, que es lo más intocado, y pienso que estaba allí, con esa forma, hace mil años, y que otros ojos la miraban: eso me da un sentimiento de continuidad humana que no me viene del hecho que yo pueda leer en la historia que hace mil años un señor que estaba aquí, en Cuba, miró esa montaña sino que viene directamente de lo que estoy mirando porque lo ha mirado otro antes que yo. Esto tiene también que ver con la memoria, claro, pero es más bien por este lado más complejo, que es este sentimiento de continuidad. Y me produce casi un vértigo mirar una sierra, una montaña, el mar, que es siempre igual, las olas que vienen a morir a la playa, ese rumor ha estado hace millones de años, esa continuidad de las cosas que ha sido recibida en la mente, en la conciencia, por la continuidad.

—*Me dicen que tu apellido no es Saramago.*

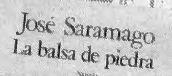
—No, no, yo me llamo José de Sousa Saramago. Sousa es el apellido de mi padre y Saramago era lo que nosotros llamamos "alcunha", un apodo. Todas las familias tenían un apodo, pero nadie se llamaba Saramago. Nosotros éramos los Saramago pero nuestro nombre no era ése. Cuando yo nací y fueron a inscribirme, el funcionario del Registro Civil, por su cuenta y riesgo, añadió al nombre "Saramago"; yo he sido el primer Saramago de mi familia, al punto que mi padre, más tarde, cuando empecé a ir a la escuela y fue necesario entregar documentos de identidad, se asombró porque no se esperaba una novedad semejante. Y como no tenía ningún sentido que yo me llamara así, porque ni él ni mi madre tenían ese nombre, entonces mi padre tuvo que hacer un acta según la cual él pasaba a llamarse también Saramago. Yo he dado el apellido a mi padre. La historia es divertida. Y volviendo atrás, cuando yo estaba en mis 44 años, edad para tener más juicio que el que había tenido, a consecuencia de un terremoto sentimental empecé a escribir poesía y en 1966 publiqué mi primer libro, *Los poemas posibles*. Dos o tres años después, otro que se llama *Probablemente alegría*, y después todavía otro, titulado *El año de 1993*, y luego crónicas. Poco a poco, sin ninguna idea de llegar a algo, simplemente seguía escribiendo. A partir del año '80, todo esto se volvió otra cosa. Soy, por lo tanto, alguien que por la edad es un escritor casi anciano, aunque no me reconozco en la ancianidad, y por otra parte soy alguien que acaba de empezar.

—*¿Tu primera novela de este nuevo ciclo es* Alzado del suelo?

—Hay otra anterior, del '77, donde todo empieza: *Manual de pintura y caligrafía*. En el '78, una colección de cuentos, que no es mi manera de escribir pero que ahí está; en el '80 *Alzado del suelo*, en el '82 *Memorial del convento*, en el '84 *El año de la muerte de Ricardo Reis*, en el '86 *La balsa de piedra*, en el '89 *Historia del cerco de Lisboa* y en el '91 *El Evangelio según Jesucristo*. Además, de teatro, escribí tres piezas, un libro de viajes que se titula *Viaje a Portugal* (es un mero recorrido. Ese libro me gusta porque no tiene nada que ver con una guía convencional: es la mirada, de lo que hemos hablado tanto). De modo que, cuando otros tienen su obra acabada, yo la empecé: en el '80 tenía 58 años, ahora 69. Si algo que yo haya hecho tiene alguna importancia, superior a lo que hice antes, está entre el '80 y el

JOSE SARAMAGO

no existe"





'91. Si Verdi escribió *Falstaff* a los ochenta y no se cuántos, no veo por qué no pude haber escrito *El Evangelio según Jesucristo* a los 68.

—El guatemalteco Luis Cardoza y Aragón acaba de publicar un libro sobre Miguel Angel Asturias de más de 300 páginas y tiene 86 años.

—Eso me da muchas esperanzas, porque si vivo 17 años más, por lo menos tres o cuatro libros más me gustaría escribir.

IR CONTRA LA CORRIENTE.

—¿Qué pasa en tu relación con el lector? Me animo a conjeturar que la idea de la recepción te tiene ligeramente sin cuidado.

—Completamente. Me tiene sin ningún cuidado.

—Dadas las condiciones de riesgo en que se efectúa tu propuesta no podría ser de otro modo. Si se asumen sinceramente tales riesgos, lo que ocurra con el libro que empieza a circular es asunto de otros, no del que lo produce. Y me parece bien.

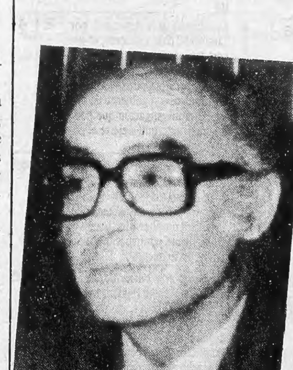
—Pero la escritura que asume esos riesgos u otros —por ejemplo, el riesgo de la invención y del experimento— puede llevar a la incomprensión de un texto. Esa es tal vez la consecuencia de un hecho que está muy claro en mis novelas: el hecho de que la comprensión no existe y, como no existe, el lector tiene que construirla y ése es su problema. Que no exista depende no de que yo haya dicho en un momento determinado de mi labor: "Bueno, ahora tengo que buscar algo que sea moderno, nuevo, de vanguardia o algo así", encaminándome hacia algo que se aparta de los rigores y las obligaciones de una construcción. No es así, en primer lugar porque a mi juicio esto es insuficiente.

Lo que yo he resuelto es tan sólo abandonar la preocupación de ser comprendido y entregar esta tarea al lector. Sucedió cuando estaba escribiendo *Alzado del suelo*; antes había escrito *Manual de pintura y caligrafía*, que va por donde van todos. Yo la estaba escribiendo también con todas las convenciones y puntuaciones del caso y, en un momento determinado, al comienzo, en la página 30 —no lo recuerdo bien y no puedo saber por qué lo hice—, empecé a escribir como si estuviera hablando, o sea mezclando el discurso directo con el indirecto, eliminando toda la puntuación y funcionando en el acto de escribir, como si estuviera componiendo música.

Lo digo en este sentido: la música y la palabra, hablar y hacer música, es lo mismo, es casi lo mismo, ya que para hablar y hacer música usamos sonidos. Entonces, si eso es así —y lo es—, cuando estoy con un interlocutor, le hablo y me habla, no sentimos la necesidad, ni yo ni él, de puntualizar las cosas hasta el punto de decir: "Vea, ahora le voy a preguntar, ah, y usted tiene que darse cuenta de que yo le voy a poner un punto de interrogación". No, ni modo; muy sencillamente estamos hablando, hacemos el juego de la música, de la entonación, de la suspensión, y el interlocutor me entiende. Entonces —y esto tiene que ver con el ejercicio muscular del lector—, frente a un libro mío el lector sabe lo que le espera, no tiene auxilio ni guía, tiene que poner todo lo que le falta y lo que le falta es todo, porque le falta la entonación, la música de la palabra dicha...

A la hora de escribir, todos tenemos problemas: las palabras adecuadas no vienen, no nos está gustando lo que sale y todo eso. Pero yo tengo un problema más: si no me veo a mi mismo escribiendo como si estuviera hablando, no me sale nada. Y si llego a escribir en el sentido exacto, justo, preciso de la palabra "escribir", es porque me siento suelto, como me gusta y pienso que mi interlocutor, el lector, me entenderá.

Se agradece la colaboración de la Embajada de Portugal para ilustrar este artículo.



EL CAZADOR OCULTO

Fernando Solanas, director cinematográfico.

El Presidente (doctor Carlos S. Menem) dijo esta mañana que, porque estamos en libertad, tenemos que soportar (...) su película, y yo le contestaría: doctor (Carlos S.) Menem, porque estamos en libertad y somos democráticos estamos obligados a soportar su gobierno y sus medidas. Que todas las mañanas nos despertemos que no sabemos si es una pesadilla fantástica, o estamos en la realidad. (...) La realidad ha superado tanto mi película, que la ficción de mi película es pobre frente a la realidad.

Hora clave. Canal 9. 31 de abril, 23.05 hs.

Luis Barrionuevo, sindicalista; **Mirtha Legrand**, animadora.

LB: Tanto Adelina (de Viola) como (Alberto) Albamonte hacen de "partenér" (sic) de Bernardo Neustadt para criticar a tal o a cual. La llevan, hacen allí de Chasman, de Chirolita, entonces critican a tal o cual persona, después se borran...

ML: No creo... Adelina es muy valiente.

LB: Después lo hizo conmigo. ¿Por qué están haciendo de Chirolita de (José Luis) Manzano?

Almorzando con Mirtha Legrand. Canal 9. 31 de abril, 14.25 hs.

Gerardo Sofovich, interventor de ATC; **Nicolás Repetto**, animador.

GS: Ni siquiera se reconoce la amplitud ideológica de ATC (...)

NR: ¿En el noticiero también?

GS: Absolutamente. Pero lo han reconocido personas...

NR: Los que sobrevivieron...

Fax. Canal 13. 4 de mayo, 19.45 hs.

Best Sellers///

Ficción

		Sem. ant.	Sem. en lista
1	*El plan infinito*, por Isabel Allende (Sudamericana, 13,70 pesos). El protagonista Gregory Reeves crece en un barrio de inmigrantes ilegales en Los Angeles, pasa por la Universidad de Berkeley en plena efervescencia hippie y logra volver "ileso" de la guerra de Vietnam para descubrir que cayó en una trampa.	2	21
2	*La gesta del marrano*, por Marcos Aguinis (Planeta, 17,80 pesos). La vasta saga de la familia Maldonado, con la persecución a los judios en la España de la Inquisición y el éxodo al Nuevo Mundo como panorámico telón de fondo.	1	26
3	*Inshallah*, por Oriana Fallaci (Emecé, 26 pesos) Monumental novela que intenta rendir homenaje a las victimas de todas las matanzas del mundo. Entre personajes imaginarios, historias semiauténticas y paisajes de guerras reales, se mueve esta defensa a la vida.	3	4
4	*Le gusta la música, le gusta bailar*, por Mary Higgins Clark (Emecé, 15 pesos). El título de esta historia de suspenso es tan sólo el principio de un aviso personal. "Varón, soltero, 40 años, profesional, busca atractiva mujer de 25-30 que le guste la música", concluye el clasificado que lleva a la muerte a cualquiera que responde.	7	3
5	*El ojo del samurai*, por Morris West (Vergara, 10,85 pesos). El escritor de best sellers mundiales proyecta a sus personajes en una Unión Soviética devastada que pide ayuda y la trama se desenvuelve en Bangkok entre capitalistas alemanes y japoneses.	5	27
6	*Paraíso privado*, por Judith Krantz (Emecé, 15 pesos). La creadora de *Princesa Daisy* y tantas heroinas cosmopolitas presenta ahora a Jazz, impetuosa y alocada fotógrafa profesional y sorprendida heredera de un codiciable paraíso privado de tres millones de dólares.	6	8
7	*La conspiración del Juicio Final*, por Sidney Sheldon (Emecé, 14 pesos). Los descubrimientos de un oficial que investiga el accidente de un globo meteorológico en los Alpes Suizos forman una historia de amor y suspenso.	4	32
8	*Clave griega*, por Colin Forbes (Vergara, 14,40 pesos) Una diabólica conspiración generada cuarenta años atrás amenaza ahora con destruir el precario equilibrio de la glasnost. Tweed, Paula Grey y Newman deberán descubrir el secreto de la Clave Griega antes de que sea demasiado tarde.	10	8
9	*Lady Boss*, por Jackie Collins (Vergara, 16 pesos). Un libro de Hollywood y el mundo del espectáculo al estilo Jackie Collins: Lucky, la protagonista, se hace cargo de un colosal estudio de cine y se involucra en historias de sexo, droga y traición.	8	3
10	*Fuegia*, por Belgrano Rawson (Sudamericana, 9,7 pesos). Una novela de prosa transparente y precisa que arranca con la historia de los últimos nativos fueguinos, busca el Norte y encuentra —sin esfuerzo— el interés del lector.	—	25

Historia, ensayo

		Sem. ant.	Sem. en lista
1	*Robo para la Corona*, por Horacio Verbitsky (Planeta, 17,80 pesos) ¿La corrupción es apenas un exceso o una perversión inherente al ajuste menemista y al remate del Estado? El autor responde con una investigación implacable que se transforma en un puntilloso mapa de corruptores y corruptos.	1	22
2	*Los dueños de la Argentina*, por Luis Majul (Sudamericana, 15 pesos) Nueva visita para desentrañar el viejo escándalo de contuvernio entre los poderosos grupos económicos y el gobierno de turno. Una investigación que pone de manifiesto quién ejerce el poder real en el país.	2	4
3	*Usted puede sanar su vida*, por Louise L. Hay (Emecé, 10,20 pesos). Después de sobrevivir a violaciones y a un cáncer terminal, la autora propone una terapia de pensamiento positivo, buenas ondas y poder mental.	3	45
4	*El asedio a la modernidad*, por Juan José Sebreli (Sudamericana, 13,95 pesos) Una revisión crítica dce las ideas predominantes en la segunda mitad del siglo XX que comienza con el pensamiento de Nietzche y desemboca en el posmodernismo.	5	25
5	*Señales de guerra*, por Lawrence Freedman y Virginia Gamba-Stonehouse (Vergara, 18 pesos). A diez años del conflicto del Atlántico Sur, un ensayo a fondo elaborado a partir de todas las fuentes disponibles. Texto obligatorio en las academias de guerra de Estados Unidos e Inglaterra.	4	8
6	*1093 tripulantes*, por Héctor E. Bonzo (Sudamericana, 23 pesos). La trágica crónica del crucero ARA General Belgrano desde que zarpó rumbo al Atlántico Sur el 16 de abril de 1982 hasta su hundimiento contada por un protagonista: el capitán del navío Bonzo.	10	3
7	*Amate a tí mismo, cambiarás tu vida*, por Louise L. Hay (Urano, 14 pesos). El último capítulo de este libro, un manual de autoayuda basada en *Usted puede sanar su vida*, se titula: "Me veo a mi misma bajo una nueva luz". Para lograrlo, hay que pasar por una larga serie de ejercicios propuestos por la autora.	9	2
8	*La antidieta*, por Harvey y Marilyn Diamond (Emecé-Uno, 11,80 pesos). El libro que permaneció más de un año en la lista de los más vendidos en Estados Unidos propone una nueva manera de enfocar la alimentación: lo importante no es lo que se come, sino cómo y cuándo se come.	7	9
9	*Almirante Cero*, por Claudio Uriarte (Planeta, 17 pesos). La biografía no autorizada del almirante Eduardo Emilio Massera. Sus ambiciones desmedidas, sus temibles "ajustes de cuentas" y su proyecto político dan cuenta, además, de la puja entre las Fuerzas Armadas y los siniestros juegos de poder de la última dictadura militar.	7	9
10	*Todo o nada*, por María Seoane (Planeta, 17,50 pesos). La biografía del jefe guerrillero Mario Roberto Santucho en una investigación que revela dimensiones desconocidas de su vida y constituye el retrato de una década trágica.	8	25

Librerías consultadas: El Aleph, Del Turista, Expolibro, Fausto, Hernández, Norte, Santa Fe, Yenny —Patio Bullrich— (Capital Federal); El Aleph (La Plata); El Monje (Quilmes); Ameghino, Homo Sapiens, Lett, Ross (Rosario); Técnica (Rosario); Rayuela (Córdoba); Feria del Libro (Tucumán).

Nota: Para esta lista, no se toman en cuenta las ventas en quioscos y supermercados. Con cierta frecuencia, algunos títulos desaparecen de la lista y reaparecen en los primeros puestos a las pocas semanas. Esas fluctuaciones se explican por tardanzas en la reimpresión. En todos los casos, los datos proporcionados por las librerías son cotejados con las cifras disponibles en las editoriales que se mencionan en la tabla.

RECOMENDACIONES DEL EDITOR

Kenneth L. Woodward: **La canonización de los santos** (Emecé). Subtitulado "Cómo la Iglesia Católica decide quién es santo, quién no lo es y por qué", este apasionante ensayo enfoca una de las zonas más fascinantes de la fe cristiana ocupándose de la historia antigua así como de sucesos recientes —el martirologio del arzobispo salvadoreño Romero— en páginas que, quizá sin proponérselo, terminan explicando mecanismos claramente literarios a la hora de hacer verosímiles a personajes fuera de este mundo.

James Ellroy: **L. A. Confidencial** (Ediciones B). "Ellroy es el tercer hombre junto a Chandler y Hammett; y nadie puede discutirlo", asegura la crítica norteamericana. Igualmente indiscutible es que este libro sobre muerte y corrupción en el Los Angeles de los '50 donde se enredan las vidas de tres policías y un asesino serial es la novela más lograda de un escritor que gusta de hacer caminar a sus lectores por lugares oscuros sin por eso negarse al más negro de los humores.

Carnets///

FICCION

PARIS TROUT por Pete Dexter. Anagrama. Col. Panorama de narrativas, 1992, 358 páginas.



Más allá del mal y del mal

Un hombre blanco mata a una niña negra sin razón en un pueblo del sur norteamericano. El hombre blanco va a juicio pero como es poderoso y temible ya se puede ir sospechando lo que va a suceder con la Justicia.

Este episodio podría ser el comienzo de futuros nuevos disturbios en Los Angeles o el argumento de la próxima película de Spike Lee. Ni una cosa ni la otra: se trata del núcleo narrativo de *Paris Trout*, la novela de Pete Dexter, un norteño yanqui de Michigan (para decepción de la crítica de su país que insiste en compararlo con Faulkner, Tennessee Williams y Flannery O'Connor) que se metió en las redes de una historia habitada por crímenes, policías, abogados, esposas insatisfechas, racismo, indiferencia social y un latente infierno grande que, como siempre, todo pueblo chico esconde.

De la misma manera que escritores como Raymond Carver estaban influidos (y así lo reconocían) por el ruso Anton Chejov, no se puede menos que sospechar que una parte de la literatura y el cine norteamericanos de hoy se encuentran bajo la advocación de Dostoievski. Aquellos estudiantes locos que mataban viejitas y bebían té calentado en un samovar emigraron, como tantos otros, a territorio norteamericano y se convirtieron en psicóticos que torturan y matan sin porqué, amparados en su imagen de doctores, economistas o, como en este caso, de próspero comerciante.

El hombre blanco que mata a la chica negra es Paris Trout, un hombre huraño y misántropo que, sin embargo, cuenta con el beneplácito de su pueblo, Cotton Point (Georgia), debido a su dinero, a sus costumbres públicas irreprochables y porque adhiere incondicionalmente a los prejuicios raciales que caracterizan a los condados sureños desde siempre.

La muerte de la chica negra no les interesa a los habitantes de Cotton Point, ni a la Justicia, ni siquiera a la comunidad negra y, en realidad, tampoco le interesa demasiado a Pete Dexter que utiliza este episodio como una simple anécdota para perfilar a un psicótico que se las trae y a ciertos sectores sociales cuyas características más frecuentes son el aburrimiento, la indiferencia y el dinero.

Paris Trout es un personaje sumamente desagradable y, por lo tanto, fascinante. No tiene ni una virtud que lo redima. A diferencia del doctor Lecter (un seductor nato que todos querrían tener de tío o de compañero de juergas), Paris Trout sólo despierta rechazo y unas incontenibles ganas de que alguien, tarde o temprano, le dé su merecido. Al borde de los sesenta años, con una mujer más joven que él, se muestra siempre malhumorado, agresivo, desaliñado y oliendo a pis. "Durante la semana que siguió al asesinato de aquella niña —dice su atractiva esposa Hanna—, Mr. Trout me agredió tres veces. Me obligó a comer alimentos en mal estado, intentó ahogarme en mi propia bañera, abusó de mí de forma memorable, utilizando una botella..."

Pero la fascinación mayor que despierta el viejo Paris reside en que su maldad es casi inimputable. El crea sus propias leyes que justifican el asesinato o el maltrato. El está más allá de todo, de la justicia, de la moral y de las buenas costumbres. Si se piensa que Paris Trout es un psicótico de manual se puede entender. Lo que resulta incomprensible es que la sociedad y la Justicia de Cotton Point se comporten como si todo estuviera bien, que la muerte de la nena sea vista como un "inconveniente" y que el correctísimo doctor Seagraves "sugiera" que la esposa disfrutó durante la "memorable" violación con la botella de agua mineral.

Mientras el protagonismo de la historia está en manos de Paris Trout, la novela se convierte en un relato atrapante y sorpresivo. Pero hacia mitad del libro la figura de Trout pasa a un segundo plano y el peso de la narración queda en la figura de los doctores Seagraves, primero, y Bonner, después. La novela, entonces, entra en un territorio anodino, con personajes bastante mediocres escapados de algún telefilm de Canal 9. La larga y tediosa escena del juicio no agrega nada a la historia y no dice nada que no haya dicho, en otros tiempos, el inobjetable doctor Petrocelli.

Y ya que se ha hablado de problemas psíquicos es posible sospechar que Pete Dexter tiene alguna paranoia en contra de los abogados (¿su padre sería hombre de leyes, algún abogado le habrá quitado una novia?). Sólo así se justifica que todos los personajes que pasaron por la facultad de derecho y tienen cierta relevancia en la novela —incluido el mismo Paris— sean hombres que no cumplen como debieran con sus deberes matrimoniales. Trout hace del sexo una constante violación, Seagraves no toca a su esposa desde tiempos inmemoriales y Bonner no es muy partidario de los desbordes sexuales de su joven mujer.

Hacia la última parte vuelve a poner las cosas en su lugar Paris Trout que, sin la fuerza de los primeros capítulos, no obstante, permite que la novela tenga un fin a la altura de su personaje.

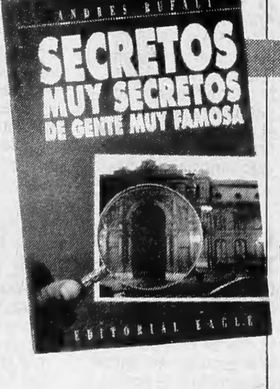
Y si no fuera que la primera parte pinta a la nena asesinada con una ternura admirable, viendo la mediocridad de los habitantes de Cotton Point es posible que uno aceptara, al menos como primo segundo, a un tipo de la talla de Paris Trout.

SERGIO S. OLGUIN



ENSAYO

Histori



SECRETOS MUY SECRETOS DE GENTE MUY FAMOSA. Andrés Bufali. Editorial Eagle, Buenos Aires, 1991, 187 páginas.

No es que no haya secretos muy secretos, no es que no haya gente muy famosa; es que el libro supera en mucho el mero chimento que el título parece prometer. El lector no encontrará despampanantes vedettes comprándoles autos importados a encubiertos miembros de la mafia —el caso es inventado, por ahora— ni políticos en calzoncillos besando en un renuncio a dichas vedettes.

Por el contrario, como las historias de Scherezada en *Las mil y una noches*, las de Bufali van engarzando episodios —en este caso de la his-

Best Sellers///

	Ficción	Sem. ant.	Sem. en lista		Historia, ensayo	Sem. ant.	Sem. en lista
1	*El plan infinito*, por Isabel Allende (Sudamericana, 13,70 pesos). El protagonista Gregory Reeves crece en un barrio de inmigrantes ilegales en Los Angeles, pasa por la Universidad de Berkeley en plena efervescencia hippie y logra volver "ileso" de la guerra de Vietnam para descubrir que cayó en una trampa.	2	21	1	*Robo para la Corona*, por Horacio Verbitsky (Planeta, 17,80 pesos) ¿La corrupción es apenas un exceso o una perversión inherente al ajuste menemista y al remate del Estado? El autor responde con una investigación implacable que se transforma en un puntilloso mapa de corruptores y corruptos.	1	22
2	*La gesta del marrano*, por Marcos Aguinis (Planeta, 17,80 pesos). La vasta saga de la familia Maldonado, con la persecución a los judíos en la España de la Inquisición y el éxodo al Nuevo Mundo como panorámico telón de fondo.	1	26	2	*Los dueños de la Argentina*, por Luis Majul (Sudamericana, 15 pesos) Nueva visita para desentrañar el viejo escándalo de contubernio entre los poderosos grupos económicos y el gobierno de turno. Una investigación que pone de manifiesto quién ejerce el poder real en el país.	2	4
3	*Inshallah*, por Oriana Fallaci (Emecé, 26 pesos) Monumental novela que intenta rendir homenaje a las víctimas de todas las matanzas del mundo. Entre personajes imaginarios, historias semiauténticas y paisajes de guerras reales, se mueve esta defensa a la vida.	3	4	3	*Usted puede sanar su vida*, por Louise L. Hay (Emecé, 10,20 pesos). Después de sobrevivir a violaciones y a un cáncer terminal, la autora propone una terapia de pensamiento positivo, buenas ondas y poder mental.	3	45
4	*Le gusta la música, le gusta bailar*, por Mary Higgins Clark (Emecé, 15 pesos). El título de esta historia de suspenso es tan sólo el principio de un aviso personal. "Varón, soltero, 40 años, profesional, busca atractiva mujer de 25-30 que le guste la música", concluye el clasificado que lleva a la muerte a cualquiera que responde.	7	3	4	*El asedio a la modernidad*, por Juan José Sebreli (Sudamericana, 13,95 pesos) Una revisión crítica doe las ideas predominantes en la segunda mitad del siglo XX que comienza con el pensamiento de Nietzche y desemboca en el posmodernismo.	5	25
5	*El ojo del samurai*, por Morris West (Vergara, 10,85 pesos). El escritor de best sellers mundiales proyecta a sus personajes en una Unión Soviética devastada que pide ayuda y la trama se desenvuelve en Bangkok entre capitalistas alemanes y japoneses.	5	27	5	*Señales de guerra*, por Lawrence Freedman y Virginia Gamba-Stonehouse (Vergara, 18 pesos). A diez años del conflicto del Atlántico Sur, un ensayo a fondo elaborado a partir de todas las fuentes disponibles. Texto obligatorio en las academias de guerra de Estados Unidos e Inglaterra.	4	8
6	*Paraíso privado*, por Judith Krantz (Emecé, 15 pesos). La creadora de *Princesa Daisy* y tantas heroínas cosmopolitas presenta ahora a Jazz, impetuosa y alocada fotógrafa profesional y sorprendida heredera de un codiciable paraíso privado de tres millones de dólares.	6	8	6	*1093 tripulantes*, por Héctor E. Bonzo (Sudamericana, 23 pesos). La trágica crónica del crucero ARA General Belgrano desde que zarpó rumbo al Atlántico Sur el 16 de abril de 1982 hasta su hundimiento contada por un protagonista: el capitán del navío Bonzo.	10	3
7	*La conspiración del Juicio Final*, por Sidney Sheldon (Emecé, 14 pesos). Los descubrimientos de un oficial que investiga el accidente de un globo meteorológico en los Alpes Suizos forman una historia de amor y suspenso.	4	32	7	*Amate a ti mismo, cambiarás tu vida*, por Louise L. Hay (Urano, 14 pesos). El último capítulo de este libro, un manual de autoayuda basada en *Usted puede sanar su vida*, se titula: "Me veo a mi misma bajo una nueva luz". Para lograrlo, hay que pasar por una larga serie de ejercicios propuestos por la autora.	9	2
8	*Clave griega*, por Colin Forbes (Vergara, 14,40 pesos) Una diabólica conspiración generada cuarenta años atrás amenaza ahora con destruir el precario equilibrio de la glasnost. Tweed, Paula Grey y Newman deberán descubrir el secreto de la Clave Griega antes de que sea demasiado tarde.	10	8	8	*La antidieta*, por Harvey y Marilyn Diamond (Emecé-Uno, 11,80 pesos). El libro que permaneció más de un año en la lista de los más vendidos en Estados Unidos propone una nueva manera de enfocar la alimentación: lo importante no es lo que se come, sino cómo y cuándo se come.	7	9
9	*Lady Boss*, por Jackie Collins (Vergara, 16 pesos). Un libro de Hollywood y el mundo del espectáculo al estilo Jackie Collins: Lucky, la protagonista, se hace cargo de un colosal estudio de cine y se involucra en historias de sexo, droga y traición.	8	3	9	*Almirante Cero*, por Claudio Uriarte (Planeta, 17 pesos). La biografía no autorizada del almirante Eduardo Emilio Massera. Sus ambiciones desmedidas, sus temibles "ajustes de cuentas" y su proyecto político dan cuenta, además, de la puja entre las Fuerzas Armadas y los siniestros juegos de poder de la última dictadura militar.	7	9
10	*Fuegia*, por Belgrano Rawson (Sudamericana, 9,7 pesos). Una novela de prosa transparente y precisa que arranca con la historia de los últimos nativos fueguinos, busca el Norte y encuentra —sin esfuerzo— el interés del lector.	—	25	10	*Todo o nada*, por María Seoane (Planeta, 17,50 pesos). La biografía del jefe guerrillero Mario Roberto Santucho en una investigación que revela dimensiones desconocidas de su vida y constituye el retrato de una década trágica.	8	25

Librerías consultadas: El Aleph, Del Turista, Expolibro, Fausto, Hernández, Norte, Santa Fe, Yenny —Patio Bullrich— (Capital Federal); El Aleph (La Plata); El Monje (Quilmes); Ameghino, Homo Sapiens, Lett, Ross (Rosario); Técnica (Rosario); Rayuela (Córdoba); Feria del Libro (Tucumán).

Nota: Para esta lista, no se toman en cuenta las ventas en quioscos y supermercados. Con cierta frecuencia, algunos títulos desaparecen de la lista y reaparecen en los primeros puestos a las pocas semanas. Esas fluctuaciones se explican por tardanzas en la reimpresión. En todos los casos, los datos proporcionados por las librerías son cotejados con las cifras disponibles en las editoriales que se mencionan en la tabla.

RECOMENDACIONES DEL EDITOR

Kenneth L. Woodward: **La canonización de los santos** (Emecé). Subtitulado "Cómo la Iglesia Católica decide quién es santo, quién no lo es y por qué", este apasionante ensayo enfoca una de las zonas más fascinantes de la fe cristiana ocupándose de la historia antigua así como de sucesos recientes —el martirologio del arzobispo salvadoreño Romero— en páginas que, quizá sin proponérselo, terminan explicando mecanismos claramente literarios a la hora de hacer verosímiles a personajes fuera de este mundo.

James Ellroy: **L. A. Confidencial** (Ediciones B). "Ellroy es el tercer hombre junto a Chandler y Hammett; y nadie puede discutirlo", asegura la crítica norteamericana. Igualmente indiscutible es que este libro sobre muerte y corrupción en el Los Angeles de los '50 donde se enredan las vidas de tres policías y un asesino serial es la novela más lograda de un escritor que gusta de hacer caminar a sus lectores por lugares oscuros sin por eso negarse al más negro de los humores.

Carnets///

FICCION





Más allá del mal y del mal

PARIS TROUT por Pete Dexter. Anagrama. Col. Panorama de narrativas, 1992, 358 páginas.

Un hombre blanco mata a una niña negra sin razón en un pueblo del sur norteamericano. El hombre blanco va a juicio pero como es poderoso y temible ya se puede ir sospechando lo que va a suceder con la Justicia.

Este episodio podría ser el comienzo de futuros nuevos disturbios en Los Angeles o el argumento de la próxima película de Spike Lee. Ni una cosa ni la otra: se trata del núcleo narrativo de *Paris Trout*, la novela de Pete Dexter, un norteño yanqui de Michigan (para decepción de la crítica de su país que insiste en compararlo con Faulkner, Tennessee Williams y Flannery O'Connor) que se metió en las redes de una historia habitada por crímenes, policías, abogados, esposas insatisfechas, racismo, indiferencia social y un latente infierno grande que, como siempre, todo pueblo chico esconde.

De la misma manera que escritores como Raymond Carver estaban influidos (y así lo reconocían) por el ruso Anton Chejov, no se puede menos que sospechar que una parte de la literatura y el cine norteamericanos de hoy se encuentran bajo la advocación de Dostoievski. Aquellos estudiantes locos que mataban viejitas y bebían té calentado en un samovar emigraron, como tantos otros, a territorio norteamericano y se convirtieron en psicóticos que torturan y matan sin porqué, amparados en su imagen de doctores, economistas o, como en este caso, de próspero comerciante.

El hombre blanco que mata a la chica negra es Paris Trout, un hombre huraño y misántropo que, sin embargo, cuenta con el beneplácito de su pueblo, Cotton Point (Georgia), debido a su dinero, a sus costumbres públicas irreprochables y porque adhiere incondicionalmente a los prejuicios raciales que caracterizan a los condados sureños desde siempre.

La muerte de la chica negra no les interesa a los habitantes de Cotton Point, ni a la Justicia, ni siquiera a la comunidad negra y, en realidad, tampoco le interesa demasiado a Pete Dexter que utiliza este episodio como una simple anécdota para perfilar a un psicótico que se las trae y a ciertos sectores sociales cuyas características más frecuentes son el aburrimiento, la indiferencia y el dinero.

Paris Trout es un personaje sumamente desagradable y, por lo tanto, fascinante. No tiene ni una virtud que lo redima. A diferencia del doctor Lecter (un seductor nato que todos querrían tener de tío o de compañero de juergas), Paris Trout sólo despierta rechazo y unas incontenibles ganas de que alguien, tarde o temprano, le dé su merecido. Al borde de los sesenta años, con una mujer más joven que él, se muestra siempre malhumorado, agresivo, desaliñado y oliendo a pis. "Durante la semana que siguió al asesinato de aquella niña —dice su atractiva esposa Hanna—, Mr. Trout me agredió tres veces. Me obligó a comer alimentos en mal estado, intentó ahogarme en mi propia bañera, abusó de mi de forma memorable, utilizando una botella..."

Pero la fascinación mayor que despierta el viejo Paris reside en que su maldad es casi inimputable. El crea sus propias leyes que justifican el asesinato o el maltrato. El está más allá de todo, de la justicia, de la moral y de las buenas costumbres. Si se piensa que Paris Trout es un psicótico de manual se puede entender. Lo que resulta incomprensible es que la sociedad y la Justicia de Cotton Point se comporten como si todo estuviera bien, que la muerte de la nena sea vista como un "inconveniente" y que el correctísimo doctor Seagraves "sugiera" que la esposa disfrutó durante la "memorable" violación con la botella de agua mineral.

Mientras el protagonismo de la historia está en manos de Paris Trout, la novela se convierte en un relato atrapante y sorpresivo. Pero hacia mitad del libro la figura de Trout pasa a un segundo plano y el peso de la narración queda en la figura de los doctores Seagraves, primero, y Bonner, después. La novela, entonces, entra en un territorio anodino, con personajes bastante mediocres escapados de algún telefilm de Canal 9. La larga y tediosa escena del juicio no agrega nada a la historia y no dice nada que no haya dicho, en otros tiempos, el inobjetable doctor Petrocelli.

Y ya que se ha hablado de problemas psíquicos es posible sospechar que Pete Dexter tiene alguna paranoia en contra de los abogados (¿su padre sería hombre de leyes, algún abogado le habrá quitado una novia?). Sólo así se justifica que todos los personajes que pasaron por la facultad de derecho y tienen cierta relevancia en la novela —incluido el mismo Paris— sean hombres que no cumplen como debieran con sus deberes matrimoniales. Trout hace del sexo una constante violación, Seagraves no toca a su esposa desde tiempos inmemoriales y Bonner no es muy partidario de los desbordes sexuales de su joven mujer.

Hacia la última parte vuelve a poner las cosas en su lugar Paris Trout que, sin la fuerza de los primeros capítulos, no obstante, permite que la novela tenga un fin a la altura de su personaje.

Y si no fuera que la primera parte pinta a la nena asesinada con una ternura admirable, viendo la mediocridad de los habitantes de Cotton Point es posible que uno aceptara, al menos como primo segundo, a un tipo de la talla de Paris Trout.

SERGIO S. OLGUIN

POESIA

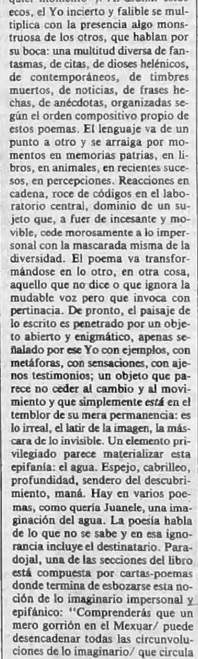
Ciencias de lo invisible

LABORATORIO CENTRAL, de Alfredo Veiravé. Buenos Aires, Sudamericana, 107 páginas.

El agua en su punto de ebullición imaginaria sería registrada por una química de lo verbal como una palabra que se vuelve vapor, vapor esplendoroso que enrarece el lenguaje; la micrografía electrónica revelaría para el ojo poético una escritura abstracta de lo real, un ideograma facetado de la prehistoria genética; la neurofisiología lírica resumiría en ciertos sistemas de sentido centros de placer inmediato: la flor del aromito, una ráfaga de lluvia, versos de Stevens o de Mutis. Estas sesgadas ciencias de lo irreal —la intermitencia de la vida en la patafísica de la palabra— se practican en el laboratorio central de la imaginación, "en esa pequeña zona donde se producen/ todas las/ tormentas y las fiestas del texto,/ esa memoria que sueña con las palabras/ del insomnio". Este libro de Alfredo Veiravé, uno de los grandes poetas argentinos, evoca ese espacio del inventivo azar donde irrumpe oblicuamente lo ignorado, lo oculto, lo imprevisible. Una zona de experimentos y de efectos, de libre movilidad discursiva: cada frase parece remitir a un código diverso del anterior (se suceden y divergen los códigos de la experiencia vivida, de la memoria, del lugar común, de la lectura, de la fábula, de la historia, del humor, etcétera), pero cada frase se estructura con las restantes en un conjunto de cadenas integradas, en un orden circulatorio. Un ejemplo: "Al despertar me digo una vez más/ muy Cortesianamente/ 'hay que quemar las naves'/ pero cuando me dirijo hacia la playa/ veo blancos huesos de grandes pájaros prehistóricos/ y parejas que han caído en el anillo del amor/ convertidas en pájaros del Japón/ miniaturas de tinta china/ que se mueven en el centro de una pasión/ cuaternaria/ oigo una voz que adentro de mi cabeza/ se mueve como los barcos de la costa/ esos galeones abandonados que contienen grandes/ cofres de joyas luminosas/ que atraen mi codicia textual". Al transcribirlo aquí, no puede percibirse la distribución espacial del poema y la carga semántica de los blancos. En mayor o menor grado, los versos de Veiravé parecen dilatarse en la página en un ritmo de inclusión progresiva, donde cada complemento acrecienta y diversifica el sentido completo del texto. Este efecto se produce entre versos, entre poemas, entre epígrafes y poemas y aun entre las secciones del libro. El modo compositivo provoca, con cada lectura, una vertiginosa sensación de novedad y de inminencia, como si en cada movimiento de su ritmo se alternaran series distintas de transformaciones. Despliegue en la página de conjuntos vibrátiles, de líneas móviles, de giros en torno de un eje sin centro definido: "Debo inventar antes de llegar a la exasperación del/ signo,/ un género de escrituras con capacidad de transformaciones/ oblicuas/ bizcas/ antinormativas". Este eje elusivo, que aparece y desaparece, tiene su equivalencia en el sujeto ambiguo del poema, un Yo oscilante, nunca asertivo sino en la duda. Su más fuerte imagen se define en dos figuras: el mudo y el lenguaraz, el que perdió la palabra y el que la caza al vuelo. Alternancia entre una palabra callada y otra multiplicada, entre el balbuceo ("mudez, tartamudeo, registro de las angustias de una conversación/ que nadie escucha, la poesía") y la voz de otro, de los otros ("una fuerza que sale de la propia voz callada/ que comienza a hablar dentro de uno, en cualquier momento"). Al asumir estos ecos, el Yo incierto y falible se multiplica con la presencia algo monstruosa de los otros, que hablan por su boca: una multitud diversa de fantasmas, de citas, de dioses helénicos, de contemporáneos, de timbres muertos, de noticias, de frases hechas, de anécdotas, organizadas según el orden compositivo propio de estos poemas. El lenguaje va de un punto a otro y se arraiga por momentos en memorias patrias, en libros, en animales, en recientes sucesos, en percepciones. Reacciones en cadena, roce de códigos en el laboratorio central, dominio de un sujeto que, a fuer de incesante y movible, cede morosamente a lo impersonal con la mascarada misma de la diversidad. El poema va transformándose en lo otro, en otra cosa, aquello que no dice o que ignora la mudable voz pero que invoca con pertinacia. De pronto, el paisaje de lo escrito es penetrado por un objeto abierto y enigmático, apenas señalado por ese Yo con ejemplos, con metáforas, con sensaciones, con ajenos testimonios; un objeto que parece no ceder al cambio y al movimiento y que simplemente *está* en el temblor de su mera permanencia: es lo irreal, el latir de la imagen, la máscara de lo invisible. Un elemento privilegiado parece materializar esta epifanía: el agua. Espejo, cabrilleo, profundidad, sendero del descubrimiento, maná. Hay en varios poemas, como quería Juanele, una imaginación del agua. La poesía habla de lo que no se sabe y en esa ignorancia incluye el destinatario. Paradojal, una de las secciones del libro está compuesta por cartas-poemas donde termina de esbozarse esta noción de lo imaginario impersonal y epifánico: "Comprenderás que un mero gorrión en el Mexuar/ puede desencadenar todas las circunvoluciones de lo imaginario/ que circula por la poesía, que es también, una/ memoria/ que se sueña como hacen los pequeños al nacer/ y en cuyo sueño, antes de la palabra, antes de sonreír/ como persona humana como decía Aristóteles,/ al ingresar al mundo de los terrestres reconoce en las sombras/ de sus genes, un preconocimiento que se hereda de otras generaciones".

La voz de Alfredo Veiravé, que ahora está en los filodendros, en la sombra de su jardín, en las flores de los lapachos, se percibe a través de los cortes longitudinales que practica una imposible botánica en el laboratorio central.

JORGE MONTELEONE



ENSAYO

Historias verdaderas

SECRETOS MUY SECRETOS DE GENTE MUY FAMOSA. Andrés Bufali. Editorial Eagle, Buenos Aires, 1991, 187 páginas.

No es que no haya secretos muy secretos, no es que no haya gente muy famosa; es que el libro supera en mucho el mero chimento que el título parece prometer. El lector no encontrará despampanantes vedettes comprándoles autos importados a encubiertos miembros de la mafia —el caso es inventado, por ahora— ni políticos en calzoncillos besando en un renuncio a dichas vedettes.

Por el contrario, como las historias de Scherezada en *Las mil y una noches*, las de Bufali van engarzando episodios —en este caso de la historia argentina— que componen un maravilloso damero, piezas de un rompecabezas que parece nacido de la fantasía. Sin embargo, las historias que cuenta Andrés Bufali conforman un cuadro tan absurdo que sólo podría ser real.

Periodista de larga trayectoria, despliega en este libro parte sus trabajos sobre una buena porción de lo más oscuro de nuestra historia; intimidades de esta historia que apenas es conocida en sus aspectos más públicos.

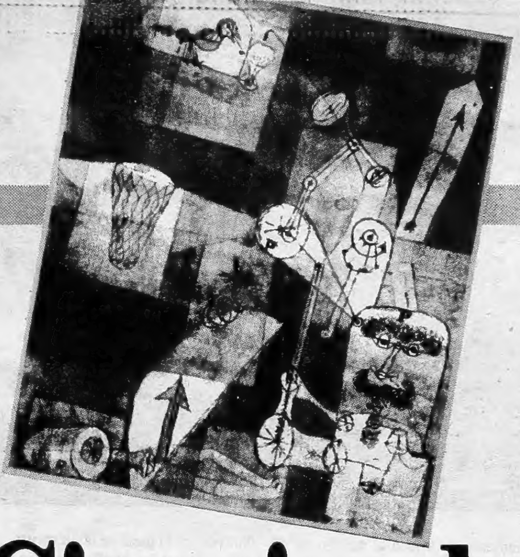
Así, presenta una inquietante versión sobre el papel de Montoneros en el secuestro y muerte de Aramburu que daría envidia a Borges en sus lucubraciones en torno al tema del traidor y del héroe.

Resultan de particular interés el artículo sobre cómo se decidió la guerra de Malvinas, el que relata los pormenores del golpe a Illia o el que cuenta los terrores privados de un terrorista de Estado.

Otros personajes de la cultura y la política aparecen también en *Secretos...*, recordados, homenajeados o ridiculizados, sin caer en ningún caso en los infiernos —periodísticos— de una chismografía grotesca.

Bufali maneja una atrapante crónica periodística con la misma habilidad con que puede manejar el tono intimista en cálidas evocaciones a colegas —algunos vivos, otros ya olvidados— que colaboran con él en la misión de componer un nuevo rostro de la historia argentina. A través de aquellas voces completa un mosaico argentino, donde se cruzan, en medio de la Patagonia, Butch Cassidy y Martínez de Hoz.

GERARDO LASTER



POESIA

LABORATORIO CENTRAL, de Alfredo Veiravé. Buenos Aires, Sudamericana, 107 páginas.

Cienciasde lo invisible

El agua en su punto de ebullición imaginaria sería registrada por una química de lo verbal como una palabra que se vuelve vapor, vapor esplendoroso que enrarece el lenguaje; la micrografía electrónica revelaría para el ojo poético una escritura abstracta de lo real, un ideograma facetado de la prehistoria genética; la neurofisiología lírica resumiría en ciertos sistemas de sentido centros de placer inmediato: la flor del aromito, una ráfaga de lluvia, versos de Stevens o de Mutis. Estas sesgadas ciencias de lo irreal —la intermitencia de la vida en la patafísica de la palabra— se practican en el laboratorio central de la imaginación, "en esa pequeña zona donde se producen/ todas las/ tormentas y las fiestas del texto,/ esa memoria que sueña con las palabras/ del insomnio". Este libro de Alfredo Veiravé, uno de los grandes poetas argentinos, evoca ese espacio del inventivo azar donde irrumpe oblicuamente lo ignorado, lo oculto, lo imprevisible. Una zona de experimentos y de efectos, de libre movilidad discursiva: cada frase parece remitir a un código diverso del anterior (se suceden y divergen los códigos de la experiencia vivida, de la memoria, del lugar común, de la lectura, de la fábula, de la historia, del humor, etcétera), pero cada frase se estructura con las restantes en un conjunto de cadenas integradas, en un orden circulatorio. Un ejemplo: "Al despertar me digo una vez más/ muy Cortesianamente/ 'hay que quemar las naves'/ pero cuando me dirijo hacia la playa/ veo blancos huesos de grandes pájaros prehistóricos/ y parejas que han caído en el anillo del amor/ convertidas en pájaros del Japón/ miniaturas de tinta china/ que se mueven en el centro de una pasión/ cuaternaria/ oigo una voz que adentro de mi cabeza/ se mueve como los barcos de la costa/ esos galeones abandonados que contienen grandes/ cofres de joyas luminosas/ que atraen mi codicia textual". Al transcribirlo aquí, no puede percibirse la distribución espacial del poema y la carga semántica de los blancos. En mayor o menor grado, los versos de Veiravé parecen dilatarse en la página en un ritmo de inclusión progresiva, donde cada complemento acrecienta y diversifica el sentido completo del texto. Este efecto se produce entre versos, entre poemas, entre epígrafes y poemas y aun entre las secciones del libro. El modo compositivo provoca, con cada lectura, una vertiginosa sensación de novedad y de inminencia, como si en cada movimiento de su ritmo se alternaran series distintas de transformaciones. Despliegue en la página de conjuntos vibrátiles, de líneas móviles, de giros en torno de un eje sin centro definido: "Debo inventar antes de llegar a la exasperación del/ signo,/ un género de escrituras con capacidad de transformaciones/ oblicuas/ bizcas/ antinormativas". Este eje elusivo, que aparece y desaparece, tiene su equivalencia en el sujeto ambiguo del poema, un Yo oscilante, nunca asertivo sino en la duda. Su más fuerte imagen se define en dos figuras: el mudo y el lenguaraz, el que perdió la palabra y el que la caza al vuelo. Alternancia entre una palabra callada y otra multiplicada, entre el balbuceo ("mudez, tartamudeo, registro de las angustias de una conversación/ que nadie escucha, la poesía") y la voz de otro, de los otros ("una fuerza que sale de la propia voz callada/ que comienza a hablar dentro de uno, en cualquier momento"). Al asumir estos ecos, el Yo incierto y falible se multiplica con la presencia algo monstruosa de los otros, que hablan por su boca: una multitud diversa de fantasmas, de citas, de dioses helénicos, de contemporáneos, de timbres muertos, de noticias, de frases hechas, de anécdotas, organizadas según el orden compositivo propio de estos poemas. El lenguaje va de un punto a otro y se arraiga por momentos en memorias patrias, en libros, en animales, en recientes sucesos, en percepciones. Reacciones en cadena, roce de códigos en el laboratorio central, dominio de un sujeto que, a fuer de incesante y movible, cede morosamente a lo impersonal con la mascarada misma de la diversidad. El poema va transformándose en lo otro, en otra cosa, aquello que no dice o que ignora la mudable voz pero que invoca con pertinacia. De pronto, el paisaje de lo escrito es penetrado por un objeto abierto y enigmático, apenas señalado por ese Yo con ejemplos, con metáforas, con sensaciones, con ajenos testimonios; un objeto que parece no ceder al cambio y al movimiento y que simplemente *está* en el temblor de su mera permanencia: es lo irreal, el latir de la imagen, la máscara de lo invisible. Un elemento privilegiado parece materializar esta epifanía: el agua. Espejo, cabrilleo, profundidad, sendero del descubrimiento, maná. Hay en varios poemas, como quería Juanele, una imaginación del agua. La poesía habla de lo que no se sabe y en esa ignorancia incluye el destinatario. Paradojal, una de las secciones del libro está compuesta por cartas-poemas donde termina de esbozarse esta noción de lo imaginario impersonal y epifánico: "Comprenderás que un mero gorrión en el Mexuar/ puede desencadenar todas las circunvoluciones de lo imaginario/ que circula por la poesía, que es también, una/ memoria/ que se sueña como hacen los pequeños al nacer/ y en cuyo sueño, antes de la palabra, antes de sonreír/ como persona humana como decía Aristóteles,/ al ingresar al mundo de los terrestres reconoce en las sombras/ de sus genes, un preconocimiento que se hereda de otras generaciones".

La voz de Alfredo Veiravé, que ahora está en los filodendros, en la sombra de su jardín, en las flores de los lapachos, se percibe a través de los cortes longitudinales que practica una imposible botánica en el laboratorio central.

JORGE MONTELEONE

...as verdaderas

...toria argentina— que componen un maravilloso damero, piezas de un rompecabezas que parece nacido de la fantasía. Sin embargo, las historias que cuenta Andrés Bufali conforman un cuadro tan absurdo que sólo podría ser real.

Periodista de larga trayectoria, despliega en este libro parte sus trabajos sobre una buena porción de lo más oscuro de nuestra historia; intimidades de esta historia que apenas es conocida en sus aspectos más públicos.

Así, presenta una inquietante versión sobre el papel de Montoneros en el secuestro y muerte de Aramburu que daría envidia a Borges en sus lucubraciones en torno al tema del traidor y del héroe.

Resultan de particular interés el artículo sobre cómo se decidió la guerra de Malvinas, el que relata los pormenores del golpe a Illia o el que cuenta los terrores privados de un terrorista de Estado.

Otros personajes de la cultura y la política aparecen también en *Secretos...*, recordados, homenajeados o ridiculizados, sin caer en ningún caso en los infiernos —periodísticos— de una chismografía grotesca.

Bufali maneja una atrapante crónica periodística con la misma habilidad con que puede manejar el tono intimista en cálidas evocaciones a colegas —algunos vivos, otros ya olvidados— que colaboran con él en la misión de componer un nuevo rostro de la historia argentina. A través de aquellas voces completa un mosaico argentino, donde se cruzan, en medio de la Patagonia, Butch Cassidy y Martínez de Hoz.

GERARDO LASTER

TINTA Y CELULOIDE

¡Adaptar es HUMANO! Misión imposible

"Blade Runner" o cómo traicionar la trama de la novela sin serle infiel al espíritu de Philip K. Dick.

Toda adaptación cinematográfica supone una seductora caminata al borde del abismo. Pocas veces se llega entero y feliz al otro lado porque, se sabe, las relaciones entre cine y literatura son ambiguas y, a la hora de la verdad, todo se resume a un complejo juego de luces, sombras y palabras. Graciela Speranza analiza en esta página las reglas de este deporte peligroso.



GRACIELA SPERANZA*

Trabajo en la adaptación de *Orgullo y prejuicio*, una tarea extraña, casi un rompecabezas. Uno trata de hacer todo lo que puede por Jane Austen, pero en verdad el simple hecho de transformar un libro en una película no puede sino alterar su verdadera cualidad en un modo profundo. En cualquier film la historia es esencial y primaria. En los libros de Jane Austen es sólo secundaria y la insistencia en la historia opuesta a la sutil ironía que la historia debe contener es una gran falsificación de Miss Austen.". Aldous Huxley, hacia 1940, describe con claridad esa caminata al borde del abismo que supone toda adaptación cinematográfica. Trabaja en una de las adaptaciones más respetuosas del original en la historia de Hollywood. Sabe sin embargo que desde que en 1902 alguien decidió transformar *L'Assomnoir* de Emile Zola en un film de cinco minutos, la historia se repite: uno trata de hacer todo lo que puede por ese autor que se asoma desafiante al final de cada párrafo y al mismo tiempo intuye que en alguna vuelta de página acecha la traición, la falsificación, el robo. La adaptación —se ha dicho muchas veces— es un modo extraño de la traducción que juega al desafío de lo imposible. Se elige una lectura entre muchas y después, irremediablemente, se arriba al vértigo de la traducción sabiendo que otro lenguaje —otra lengua— es otra cosa. En el límite, se puede coincidir con Wim Wenders: no hay adaptación cinematográfica. Hay dos cosas esencialmente diferentes: libros y films. Puede existir en ellos la misma "actitud" para con las cosas pero no las mismas cosas.

TIEMPOS. Esa historia de idilios, amores encontrados, pasiones y fracasos que reúne al cine y la literatura lleva las marcas de un duelo entre palabras e imágenes que se instala en el centro de toda adaptación cinematográfica. Un encuentro particular signado por ritmos, pasos, armas diferentes. Pero sobre todo una cuestión de tiempos. La literatura tiene el ritmo moroso de la letra escrita. Puede detenerse en el adjetivo preciso de una descripción, en la calma de un diálogo, en una reflexión que juega a encontrar la idea en la palabra exacta. El cine en cambio apuesta a un tiempo engañosamente real que no admite demoras. Todo es ahora y existe ante la mirada. La descripción es un espacio vivo, la reflexión es apenas un gesto, un largo diálogo suele ser un encuentro de frases precisas y elocuentes. Todo requiere la síntesis apretada de la imagen impresa. Un film —suele decir Tarkovski— puede esculpir el tiempo. El cine —resume Ricardo Piglia— es un poco más rápido que la vida y la literatura es un poco más lenta.

Tal vez, en el paso de la literatura al cine quedan las huellas de otros tiempos también disímiles. Para el escritor raramente hay plazos; escribe de acuerdo a un ritmo propio que regula su escritura. El guión en cambio es casi siempre una carrera desenfrenada contra las urgencias del productor, la impaciencia del director. Puesto a escribir la versión cinematográfica de un cuento, una novela, el guionista —urgido por la fatalidad de un cronómetro o la inminencia de un plazo, asediado por un coro de voces que tarde o temprano se mezclarán con la suya— suele olvidar su propio ritmo. Hojea una y otra vez el cuento o la novela y envidia en silencio la soledad y la calma con la que al escritor le ha sido dado elegir un adjetivo, una respuesta, un tono personal. Después, mira el reloj y retoma la escena.

PALABRAS. Hay en el cine, y por lo tanto en la adaptación, una cierta resignación dolorosa de la palabra. A veces, las maravillosas palabras del autor terminan por acomodarse en ese recurso típicamente literario que asoma en las versiones cinematográficas: una voz en off —aquel narrador— susurra palabras por encima de las imágenes. El relato en off es algo así como la marca nostálgica de la literatura en el cine. Es el lugar en que la poesía de las palabras trata de fundirse con la poesía de la imagen. Y sin embargo, a menudo, las palabras sobran. La elocuencia de la imagen que a veces lo dice todo pide a gritos que las palabras callen. Algo que la ironía resignada de Raymond Chandler —un maestro del diálogo literario— descubrió certeramente en Hollywood: "Preocuparse por las palabras como tales resulta fatal a la hora de hacer buen cine. Las películas no se hacen para eso. Las mejores escenas que yo escribí eran prácticamente monosilábicas. Y la mejor escena corta que he escrito, según mi parecer, fue una en que una chica decía 'ah, ah' tres veces con tres entonaciones diferentes y eso era todo lo que se decía".

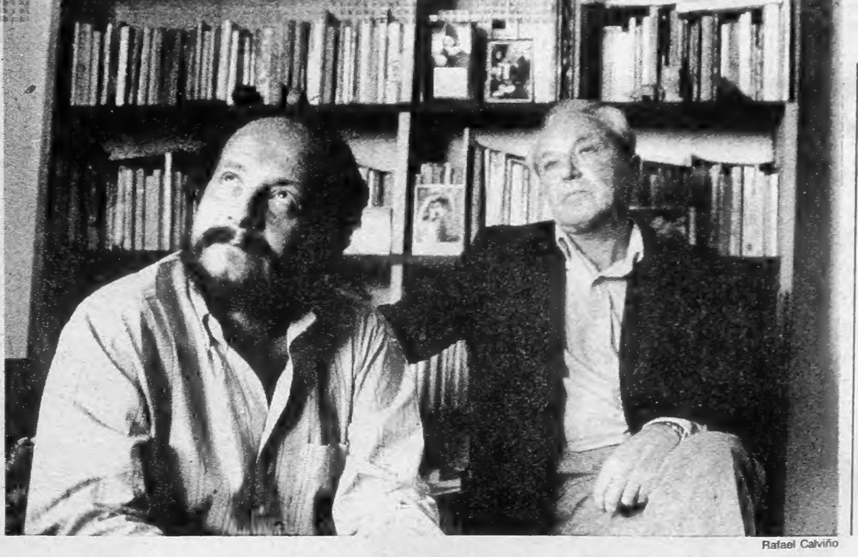
VERSIONES. Difícil, resignada, imposible, la adaptación enfrenta otros riesgos. Alguien dijo alguna vez que todo guionista es en algún momento un director: mientras escribe debe imaginar el ritmo, el decorado, el casting, la mirada de la cámara. Al mismo tiempo todo director es en algún momento un escritor que imprime su estilo por sobre la palabra escrita. Es él quien define, en última instancia, esa marca personal que se mezcla con la voz del escritor. Pero seamos justos. Todo lector es en algún momento el guionista o el director de la versión cinematográfica de aquello que lee. O mejor, en cada lector se esconde de hecho un adaptador que imagina —convierte en imagen— su propia lectura. "Veo delante de mí todo lo que leo —decía Eisenstein— y todo lo que imagino." Las versiones cinematográficas compiten fatalmente con esa imagen única e intransferible que cada lector concibió con la libertad de su propio mundo.

Aun así, felices o imperdonables, respetuosas del original o gozosamente infieles, las versiones acaban seduciendo con un efecto que recuerda aquel cuento de Onetti "El sueño realizado" o las ilustraciones de colores vivos de los cuentos infantiles. Alguien se toma el trabajo de poner en escena aquello que la literatura sólo puede a medias, aferrada laboriosamente a las palabras. Es por eso que cada lector, cada espectador, habrá encontrado ese film que permite redimir a la adaptación de tanta sospecha. *Blow-up*, un Cortázar de Antonioni, *El extranjero* o *Muerte en Venecia* de Visconti, *Paris-Texas*, Wim Wenders sobre el clima de Sam Shepard, ***Blade Runner***, Ridley Scott sobre la novela de Philip Dick, *La amante del teniente francés*, la perspicacia del guión de Harold Pinter sobre la maravillosa novela de John Fowles, *El cielo protector*, Paul Bowles de Bertolucci, a pesar de todo. Una lista arbitraria, desordenada y precaria siempre abierta a la curiosidad incontenible de esa mezcla seductora de nombres en los anuncios de cada nueva versión que se acerca: *Almuerzo desnudo* de Burroughs por Cronenberg, *Kafka* por Sonderbergh, *Madame Bovary* por Chabrol, *La tempestad* por Peter Greenaway.

Tal vez todo sea cuestión de puro voyeurismo: ver un film que imagina la literatura es ver el sueño realizado de alguien que ha decidido confundir la ficción con la vida en un set de filmación y en la pantalla se atreve a confesarlo.

** Ha adaptado junto con Jorge Polaco "El otro cielo" de Julio Cortázar (que espera la cesión de los derechos de adaptación) y Siempre es difícil volver a casa de Antonio Dal Masetto. En la actualidad trabaja junto a Antonio Dal Masetto y al cineasta Alberto Fischerman en la adaptación cinematográfica de varios cuentos del primero.*

¿Cómo adaptar al mayor escritor uruguayo? El cineasta Pedro Stocki y el guionista Carlos Dámaso Martínez, junto a Rafael Filippelli —ausente con aviso—, tienen su respuesta, ya que filmaron el cuento "La cara de la desgracia" y develan el secreto.



Rafael Calviño



Carlos Dámaso Martínez y Pedro Stocki escuchando el aullido de "ese lobo estepario de las letras uruguayas" llamado Juan Carlos Onetti.

O N E T T I R E E N C U E N T R A A L C I N E

Un sueño realizado

SERGIO WOLF

Ocasional es la palabra que suele emplearse para encuadrar la relación de este "lobo estepario de las letras uruguayas" llamado Juan Carlos Onetti con el cine. Quizá se olvida, en la ligera definición, la escritura de comentarios sobre films en el diario *Crítica*, el ojo vigilante cuando cumpliera tareas de secretario de redacción en *Vea y Lea*, aquel instante de *La vida breve* en que Stein encarga a Brausen la redacción de un guión o su vínculo en la trasposición que Olivera hiciera de *El muerto*, para la que se permitió sugerir que el mismo Borges corporizara a Bandeira. O tal vez priva, en esta supuesta ocasionalidad, que la cinematografía argentina —salvo el caso de De la Torre con *El infierno tan temido*— se haya olvidado de la mítica Santa María y de esas tramas resquebrajadas por lo impuro y lo irrecuperable o por lo que los personajes se obstinan en omitir.

Como si quisiera desafiar a la injusticia, el realizador Pedro Stocki armó una coproducción argentino-uruguaya para el rodaje de la "nouvelle" *La cara de la desgracia*, que llevará por título *La larga historia*, suerte de primera versión que el autor publicara dieciséis años antes. En la etapa de conversión de cuento en guión tuvo como laderos al escritor Carlos Dámaso Martínez y a otro cineasta, Rafael Filippelli, fuera del país al materializarse la entrevista.

—*¿Qué motivó la elección de* La cara de la desgracia *y no otro cuento de Onetti? ¿Hay algo más "cinematográfico" allí?*

Pedro Stocki: Más allá de mi admiración por su literatura, y de que me gustaría filmar prácticamente toda su obra, había "una" escena en *La cara de la desgracia*. Es cuando Betty (la ex mujer de Julián) se va y Capurro sale al balcón y desde ahí ve a los policías que se acercan, hablan con el dueño del hotel, el hotelero transpira, hay un diálogo, van hacia la ventana en que está él, les sonríe, hace una seña, baja, les convida cigarrillos... Ahí arranca mi deseo de hacerla en cine. Quizás haya influido que la asociaba con la famosa secuencia de *El pasajero*, de Antonioni.

—*¿El proyecto comienza en 1989 independientemente del visto bueno de él?*

P.S.: Sí. El visto bueno lo tuvimos cuando, una vez terminado el libro cinematográfico, hablamos con su agente literaria y acordamos una parte del dinero en efectivo y otra parte a través de su asociación con la película. No hubo inconvenientes en hacer el acuerdo.

—*¿Cuáles fueron los problemas de adaptación que se les plantearon?*

Carlos Dámaso Martínez: Una de las diferencias que había entre *La larga historia* y la segunda versión, *La cara de la desgracia*, era la relación de Capurro con su hermano, que es lo que Onetti escribe más de quince años después. En la segunda versión, lo que nosotros vimos era que había otros "huecos" respecto de esa relación. De ahí que lo que hay de "invención" en la adaptación tiene que ver con la historia de Julián, el hermano muerto. Todas las secuencias de la película que transcurren en Montevideo narran esa "larga noche de Julián desesperado", en la que aparece el bar El Jauja y hasta hay un personaje que toca el piano y representa a Felisberto Hernández. Por otra parte, también inventamos un personaje que es El Escritor, como un homenaje a Onetti. Recorre toda la película como un personaje colateral pero no se junta explícitamente con la historia, apareciendo, generalmente, mediante diálogos con un periodista que nunca se ve.

—*¿De qué modo funciona El Escritor respecto del relato?*

C.D.M.: No circula opinando sobre lo que les pasa a los personajes, ni es un presentador ni un narrador. Está afuera y está adentro, como un narrador en segundo plano. Está al comienzo de la película —recorriendo la playa, en los jardines del hotel— y dice algo sobre la narración y está al final, cuando salen del galpón. Pero en otros momentos aparece en el hotel, escribiendo, reflexionando o dialogando con alguien. El actor es muy parecido a Onetti y esto fue deliberado, ya que, además, los textos que dice ese personaje son de otras obras de él, o de reportajes, o buscando que tengan su poética.

—*Una de las soluciones más académicas para trasladar el pasado que evoca Capurro sería la del racconto. ¿Lo resolvieron así?*

P.S.: No quisimos que hubiera "claves de entrada" para ese pasado. Más bien lo que se buscó es una ambigüedad respecto de si las situaciones que se ven pasaron o no, o si son parte de la imaginación de Capurro, especialmente toda la relación con la adolescente. El objetivo fue eludir el flashback y que funcione como una historia paralela que se va a armar más adelante.

C.D.M.: Esta ambigüedad en cierto modo está en el cuento. Cuando aparece Betty, Onetti introduce una epifanía casi joyceana, en que ella dice lo que era en realidad Julián y que es todo lo contrario de lo que Capurro se había imaginado. E inmediatamente viene el otro misterio que no se revela, que es la relación con la chica, y que en Capurro asume la culpa de la muerte.

—*Otra cuestión compleja de trasposición de* La cara... *es ese presente perpetuo, esa cristalización que consigue Onetti...*

C.D.M.: Sí, eso está en la película, que transcurre durante un día y una noche hasta la madrugada siguiente, cuando llegan los policías. Y después estaría el "otro tiempo" de la historia de Julián.

P.S.: Es el problema de "traducir códigos". Pero creo que la clave está en cómo cuenta él. Mi punto de vista es que él utiliza una forma que equivaldría a pasar de un plano secuencia a un gran primer plano o un plano detalle. De una larga escena a una boca o unos ojos.

—*Una manera particular de las transiciones, muy brusca, como buscando que nunca quede explícito cuánto tiempo pasó entre una cosa y otra... ¿Esto no implica una dificultad de trasposición?*

C.D.M.: Diría que lo que hay son percepciones difícilmente "traducibles". Y uno puede hacer una transferencia a partir de lo que él sugiere. En esto participa también cierta cuestión con lo "secuencial", con que la acción va y viene constantemente...

P.S.: Todos decimos que "Onetti es filmable". Sí, es filmable, pero no es cinematográfico. No es García Márquez, o Soriano, en que están dados los términos de "acción". Hay algo en Onetti que está afuera.

—*¿No hay en su literatura un anclaje en los 50, en la mitología de esa época?*

P.S.: Puede ser. Y por eso la película —sin estar fechada— no es actual, tanto en cómo están vestidos, como en los autos, o lo que se ve... Hay un momento que es casi un homenaje a Montevideo, en que se ven las torres, los relojes, tanto como los otros homenajes a Onetti mismo, o a sus personajes, ya que por el hotel aparecen —sin que se los nombre, como secundarios— el príncipe Orsini, el luchador Jacob, Larsen, el médico Díaz Grey...

—*¿Y Santa María aparece?*

P.S.: El modo en que está armado el lugar tiene algo que ver. Esto es: la película está filmada de modo tal que el personaje sale del hotel, y si va a la izquierda está el mar, pero si va a la derecha está el río, o Colonia. Es un decorado que no existe, sólo a través del cine. En ese sentido se relaciona con Santa María.

Pie de página ///

Como la noche o como las religiones, también el jazz —o por lo menos el argentino— está atravesando por contradicciones lacerantes sin por eso perder el ritmo.



La vanguardia de los '60: Bergalli, Pierre, Anders, González, Giacobbe y Rodríguez.

ALL THIS jazz

DIEGO FISCHERMAN

Manzanita Méndez, actual contrabajista de una sinfónica de jubilados, llamado así por su rozagante aspecto, cuenta a los noventa y pico de años que en los 20, cuando estudiaba, cambió su instrumento, una tuba bombardino, por el contrabajo: "De esa manera, además de clásico podía tocar también jazz".

Con una raigambre en la Argentina casi tan antigua como su propia existencia, el jazz, además de haber contado con músicos de importante trayectoria internacional —desde Oscar Alemán, que debió rechazar su inclusión en la orquesta de Duke Ellington porque su patrona, Josephine Baker, no podía prescindir de él, hasta el Gato Barbieri, pasando por el Mono Villegas— se convirtió, entre los 50 y los 60, en el género musical de mayor prestigio literario o, por lo menos, con más escritores adictos. (Germán Rosenmacher y Julio Cortázar basten como ejemplos.)

BLUES EN LA NOCHE. Oscuro casi por definición, nocturno por necesidad, el jazz fue siempre una música de ghettos: los negros en sus orígenes, los existencialistas y los beatniks en los 50. Las cuevas y los clubes llenos de humo, los códigos secretos y las frecuentes burlas a quienes no pertenecían a su cerrado mundo, lo transformaron en lo más parecido a una religión que haya gestado este siglo.

El periodista y divulgador Nano Herrera, quien da cursos de historia del jazz, "o más bien sobre qué cosa es el jazz", opina que el ambiente es como una hermandad: "Nos basta intercambiarnos un par de nombres, hablar de algún solo legendario o de un músico olvidado, para saber que estamos en la misma y sentirnos como si nos conociéramos de toda la vida".

Como la noche o como las religiones, también el jazz —o por lo menos el argentino— está atravesado por contradicciones lacerantes.

Mientras figuras internacionales y compact-discs importados cuentan con un nada despreciable público —de hecho, para disquerías como Zival's o El Atril el jazz representa un porcentaje muy importante del volumen total de ventas, y recitales como los de los Marsalis o Chick Corea han llenado varias veces teatros grandes o estadios— no parece, en cambio, haber productores interesados en los músicos locales. Litto Nebbia, una de las excepciones, con el sello Melopea posibilita ediciones de algunos de los grupos o solistas representativos (el trompetista Fats Fernández, por ejemplo) y de grabaciones pertenecientes a sellos europeos sin distribución en el país, algunas de ellas antológicas como las realizadas por Miles Davis y John Coltrane en Estocolmo.

"No hay espacio, nadie o casi nadie se da cuenta del público que tiene el jazz —comenta Herrera—, ahora hay un proyecto, que se viene demorando, que es el de tener una FM totalmente dedicada a esta música. La piensan hacer los que tienen Radio Clásica pero, verdaderamente, en esto son unos improvisados y no tienen una idea clara de qué tipo de radio quieren. Más bien su línea parece ser la de pasar veinte horas de música de fondo para quehaceres domésticos."

"Existe ya una, en realidad; es una radio vecinal de Villa Urquiza, pero es casi un proyecto personal. No tiene alcance más allá que el de sacarse la leche."

"Todos hablan del jazz, siempre queda bien decir que a uno le gusta, pero nadie le da lugar."

EL PERSEGUIDOR. Frente a una realidad en la que son los grupos tradicionalistas —los que hacen jazz a la usanza de 1920— los que tienen mayor presencia y capacidad organizativa, las posiciones son diversas.

Juan Pablo Compaired (25), recibido en la mítica escuela Berklee de Boston, quien acaba de grabar para el sello uruguayo Perro Andaluz su primer disco *Imagen y Semejanza* y de componer la malograda música para la delegación argentina a la Expo Sevilla ("Cuando ya la tenía hecha, de urgencia y quedándome sin dormir, vinieron de Cancillería y dijeron que querían a Los Fronterizos"), opina que "es lógico que puedan organizarse, hacen una música ya digerida. Los que están en una búsqueda estética no pueden dedicar energía a fabricar festivales; si uno se despierta a las cinco de la mañana es porque soñó con un solo o con un encadenamiento de acordes".

Para Edgardo "Pelado" Beilín (34), pianista que estuvo siete años radicado y estudiando en Boston ("no sólo en la Berklee"), actual director de la Escuela de Música Popular del Sindicato Argentino de Músicos y considerado por sus colegas, tal como su apodo lo sugiere, como una eminencia, el jazz tradicional "es más bien decorativo, en todo caso interesa qué es lo que pasa con la música que tiene algo de creativo".

Sin embargo los intérpretes de jazz moderno permanecen también aferrados a modelos pasados. Pocos creen que quede algo por decir que no haya dicho ya el viejo y buen Charlie Parker.

"Está bien que tipos como (Jorge) Navarro u (Horacio) Larumbe sigan haciendo la música que generacionalmente los expresa y que hacen maravillosamente bien; lo que no es tan lógico es el vacío de nuevas propuestas en la gente joven", piensa Beilín. "Y no es que a los pibes no les interese el jazz —dice Herrera—, Santiago Giacobbe está lleno de alumnos y los músicos de rock, cuando quieren saber música, estudian jazz."

LOS PREMIOS. Guillermo Bazzola (29) es guitarrista y fue, en 1989, seleccionado entre 100 aspirantes para concurrir al seminario de jazz de Las Leñas (Mendoza). La beca incluía una estadía de estudios en Los Angeles pero la parte organizativa, a cargo de Angel Sucheras, nunca la concretó. Las razones "fueron misteriosas —dice Bazzola—, pero no es el único caso; en general los músicos clásicos tienen un lugar para las becas y concursos. Aunque mucho menos que lo deseable, las fundaciones les reconocen su existencia. En cambio los músicos de jazz necesitan una técnica y una cantidad de estudio tan grande como ellos y no cuentan con ningún tipo de apoyo. No existen."

"El problema es que estamos muy influenciados, pero la influencia en algunos es literal", opina Beilín. "No hay referentes nacionales, de los que tienen mi edad nadie escuchó a Villegas —dice Compaired—, todos están muy informados de lo que pasa afuera pero no hay comprensión del jazz como concepto social."

Con respecto a la *identidad nacional* Bazzola asegura que "hay algunos que se salen de la vaina por parecer Weather Report y lo disfrazan de chacarera". "Hay excelentes músicos, la prueba es cómo les va en el exterior", afirma Herrera. "Me da vergüenza —según Beilín— no tanto por lo individual como por lo grupal. Allá se ensaya mucho y acá no; hay demasiada zapada, demasiado nos juntamos 10 minutos antes y vemos qué hacemos." "Lo que hay —para Bazzola— es que no hay dónde tocar; algún ciclo del San Martín y el *jazz entre amigos del CDM*, Oliverio y pará de contar."

BESTIARIO. Compaired cree que "el público se divide entre los entendidos, que son pocos, y los snobs, que llenan el Gran Rex si toca Marsalis pero no entienden nada de nada".

"Faltan propuestas, se imita mucho y no se compone nada —agrega Bazzola—; en los 70 se investigaba más, venía Enrico Rava (un trompetista italiano) y grabada, por ejemplo, un disco con el Chango Farías Gómez como *Aga Taura*, que era muy interesante."

"Sin embargo, y más allá de los localismos, hay un toque, algo que distingue a los músicos argentinos", cree Herrera. "Falta swing —opina Compaired—, hay músicos de rock y de blues con swing pero muy pocos de jazz. Fats Fernández, Larumbe, Navarro, Diego Urcola, que está tocando con Paquito D'Rivera. Hay acá una cosa impulsiva y caliente de la que pocos se apiolaron; lo latino no se puede negar. Es cierto que allá te dan laburos *de latino* y tenés que tocar sí o sí como latino, pero los argentinos lo hacen fenómeno."

"Hay cosas buenas —señala Bazzola— como el grupo de Jorge Retamoza." "El jazz acá es tremendamente vital y, aunque en este momento hay pocos tipos que estén haciendo cosas nuevas, hay algunos como el Mono Fontana o Alvaro Torres que tocan realmente bien y mantienen la cosa viva", concluye Herrera.

Finalmente el jazz argentino es, como el Gato Félix, negro pero también blanco y, como él, parafraseando un fallido de comicidad y autoría dudosas —aunque en distintas proporciones— siempre resurgirá de las cenizas.